

ГАВРИКОВ Виталий Александрович

**РУССКАЯ ПЕСЕННАЯ ПОЭЗИЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX - НАЧАЛА XXI ВЕКОВ КАК ТЕКСТ
(ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА)**

Специальность

10.01.01 - Русская литература; 10.01.08 - Теория литературы. Текстология

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук



Иваново -2012

0- 791870

На правах рукописи

ГАВРИКОВ Виталий Александрович

**РУССКАЯ ПЕСЕННАЯ ПОЭЗИЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ КАК ТЕКСТ
(ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
С ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА)**

Специальность

10.01.01 – Русская литература; 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук**

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000710650

Иваново – 2012

Работа выполнена в НОУ ВПО «Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова»

Научные консультанты: доктор филологических наук, профессор (10.01.01)
Кихней Любовь Геннадьевна
НОУ ВПО «Институт международного права и экономики имени А.С. Грибоедова»

доктор филологических наук, профессор (10.01.08)
Доманский Юрий Викторович
ГОУ ВПО «Тверской государственный университет»

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Быков Леонид Петрович
ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького»

доктор филологических наук, профессор
Кулагин Анатолий Валентинович
ГОУ ВПО «Московский государственный областной социально-гуманитарный институт»

доктор филологических наук, профессор
Тюпа Валерий Игоревич
ГОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет»

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический университет»

Защита состоится 9 февраля 2012 года в 10-00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.062.04 при Ивановском государственном университете по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 37, ауд. 403.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ивановского государственного университета

Автореферат разослан «_____» _____ 2011 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук

Е.М. Тюленева

Общая характеристика работы

Современное литературоведение, изучающее творчество поющих поэтов, постепенно приходит к осознанию того, что песенный синтетический текст необходимо рассматривать в единстве составляющих его выразительных рядов (субтекстов). Однако мало прояснен ряд важнейших проблем «синтетического литературоведения» (как составной части собственно литературоведения): его объект, предмет, методы, механизмы смыслопорождения в поэтико-синтетическом тексте и т.д.

На данный момент не разработана и комплексная методологическая система анализа песенного текста на основе традиционных литературоведческих методики и методологии, но с учетом синтетической природы песенного текста.

Современной наукой слабо исследованы историко- и теоретико-литературные закономерности развития песенной поэзии второй половины XX – начала XXI веков в единстве составляющих ее течений. Среди исследователей наметилось достаточно четкое разделение на «рокологов» и «бардоведов», а вот концепций, охватывающих всю песенную парадигму, на данный момент не создано.

Нет пока и понимания роли песенной поэзии в общем развитии словесности (от древних прахудожественных форм до новейших литературных образцов, например произведений, построенных в электронных сетях по принципу гиперссылок). Речь идет о типе экспликации литературного произведения – манифестационных парадигмах, которых выделяется три. Первая обладает следующими основными признаками: материальный «носитель» произведения – человек; характер трансмиссии – устный; произведение не имеет стабильной фиксированности и реализуется во множественности вариантов. Первая манифестационная парадигма не исчезла ни с переходом словесности от дорефлективного традиционализма (синкретизма) к рефлексивному, ни с появлением письменности. Речь идет о парадигмальности не столько исторической и функциональной (стадиальности «эстетического объекта», М.М. Бахтин), сколько о текстопроизводящей парадигмальности. Главным условием существования словесного текста в первый манифестационный период является не столько анонимность его написания, сколько «чуждость» его воспроизведения. Пусть даже автор произведения и известен (например Гомер), но изначальная аудиально нефиксированная устность древнего искусства не позволяет прибегнуть к анализу авторского исполнения.

Затем с развитием письма «литература» постепенно утрачивает свою устную природу, всё больше произведений фиксируется на материальном носителе (берестяной грамоте, папирусе, глиняной доске, металлической пластине и т.д.). Таким образом, словесность заметно меняет свой знаковый статус, переходя из сферы звучащей в сферу письменную. Это

приводит и к изменению художественной кодировки: реципиент получает образ не в акустическом формате, а в графическом. Но самое важное в том, что у читателя появляется невиданная доселе возможность многократно возвращаться к тексту в его неизменном первоизданном виде. Кроме того, изменяются такие категории, как «автор» (анонимность всё более вытесняется), «субъект», «произведение» и т.д. Словом, с появлением «письменной литературы» (то есть собственно литературы) образуется вторая манифестационная парадигма.

И вот примерно полвека назад произошла смена типа фиксации литературно-художественного текста. Этот поворот был связан с техническим прогрессом, а именно – с широким распространением звукозаписывающей аппаратуры. Конечно, фиксировать звук (пение) научились задолго до 50-х – 60-х годов XX века, однако рождение «новой эры» в литературе было связано не с массовым прослушиванием пластинок, а с возможностью аудиозаписи авторских песенно-поэтических произведений в «домашних условиях»: в квартирах, на студиях (продукт этой деятельности по аналогии с «самиздатом» называли «магнитиздатом»). После появления возможности аудиальной записи возникла третья манифестационная парадигма литературного произведения, которая аккумулировала манифестационные признаки двух других (устность и фиксированность). Заметно и стремление новой формы к самоидентификации, к постепенному осознанию богатства своих возможностей на всех уровнях поэтики. Так что изучение особенностей третьей манифестационной парадигмы как в историческом, так и в теоретическом ракурсе – одна из самых насущных проблем современного литературоведения. Этим обусловлена актуальность исследования, она связана с необходимостью наметить основные закономерности развития песенной поэзии второй половины XX – начала XXI веков, а также разработать методологию анализа литературной составляющей песенной поэзии в ее взаимодействии с другими видами искусства, включенными в поэтико-синтетический текст.

Материалом исследования стали синтетические произведения, относящиеся к песенным направлениям второй половины XX – начала XXI веков. Речь идет, во-первых, о полисубтекстуальной (песенной) поэзии. Во-вторых, об авторской (на поэтическом и исполнительском уровнях). В-третьих, о песенной поэзии, которая фиксируется в формате аудиозаписи, позволяющей многократно возвращаться к звучащему тексту в его первоизданном виде. В-четвертых, о русскоязычной песенности. Таким образом, в сферу авторского внимания не попадает фольклор, песни с неавторским исполнением (за рядом исключений, которые будут оговорены при формулировке объекта), низкохудожественные песенные образования (вроде современной эстрадной песни пусть даже и авторского исполнения).

На данный момент есть только два крупных песенно-поэтических направления, удовлетворяющих требованиям заявленного выше материала: авторская песня (или «бардовская») и поэзия русского рока. Это мейнстрим, вокруг которого формируется вся современная песенно-поэтическая парадигма. Тем не менее в работе исследуется и творчество ряда «одиночных» поющих поэтов, находящихся вне различных творческих группировок и направлений (начиная с Александра Вертинского и заканчивая Игорем Тальковым).

Первый из них, начавший записываться еще в первой половине XX века, стал родоначальником «аудиального песенного жанра» и долгое время был одной из немногих фигур в отечественной литературной песенности. В 50–60-е годы XX столетия последовал бурный рост «самодельной песни» в связи с широким распространением аудиозаписывающей аппаратуры. В это время формируется и активно развивается авторская песня. В 80-е годы оформляется новое песенно-поэтическое направление – рок-поэзия, при этом возникновение рок-культуры «не означает исчезновения культуры бардовской, более того, не означает и деградации этой культуры»¹. А с начала 90-х герметичность «барда» и «рока» нарушается как за счет взаимопроникновения (широко используется термин «бард-рок»), так и посредством притягивания разнородного песенно-поэтического материала со стороны. Таким образом, песенная поэзия в диссертации определяется как образование с сингулярным авторством: на уровне поэтического текста (вербальный субтекст), сочиненной музыки, исполненной музыки (музыкальный субтекст) и устного исполнения (артикуляционный субтекст). В особо оговоренных случаях эти параметры могут уточняться, но основными являются авторство поэтического текста и авторское произнесение.

Исходя из особенностей материала, объект реферируемого исследования (равно как и объект синтетического литературоведения) может быть определен как русскоязычная полисубтекстуальная поэзия второй половины XX – начала XXI веков, исполняемая автором, плюс (как частный вариант) неавторская полисубтекстуальная (или вторично полисубтекстуализованная) поэзия, присвоенная авторской поэтикой. Или проще: русская песенная поэзия в авторском исполнении. Предмет же синтетического литературоведения – смыслообразование в песенно-поэтическом тексте второй половины XX – начала XXI веков, уточненное его авторизованной синтетической природой. Смыслообразование здесь нужно понимать максимально широко, ведь, по сути, ни один из «аспектов» текста (например т.н. «форма») не может быть абстрагирован от смысла.

Предмет синтетического литературоведения будет распадаться на две составляющие: «смыслообразование в поэтическом тексте» и

¹ Давыдов Д.М. Рок и / или шансон: пограничные явления (заметки по одному спорному вопросу) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь, 2000. С. 135.

«уточнение его авторизованной синтетической природой». Первая часть данной формулы относится к методическому аппарату классического литературоведения, ведь смыслообразование в песенной поэзии определяется и историко-культурной ситуацией, и образной спецификой, и метрикой... Словом, всем тем, что исследуется литературоведением с привлечением устоявшегося инструментария.

А вот вторая часть названного предмета является пока малоизученной. Каков механизм указанного «уточнения», какова важность влияния экстралингвистических факторов на текст поэтический, как соотносятся «классические» и «неклассические» способы смыслообразования в песенной поэзии – вопросы, на которые современная наука еще не ответила. Поэтому предметом реферируемой работы выбрана не формула «смыслообразование в песенно-поэтических текстах второй половины XX – начала XXI веков, уточненное его синтетической природой», а лишь вторая ее часть (в противном случае, исследование стало бы катастрофически масштабным).

Отсюда двуединая цель работы: 1) с одной стороны, выявление историко-литературных закономерностей бытования синтетической поэзии в России второй половины XX – начала XXI века; 2) с другой стороны, создание методологии для литературоведческого анализа взаимодействия поэтического (литературного) текста песенных образований с экстрапоэтическими их составляющими (музыкой, артикуляцией, шумом, а также сценографическим, имиджевым, жестово-мимическим и т.д. субтекстами).

Для достижения заявленных целей требуется решение достаточно широкого спектра задач, основные из которых:

1.) с диахронной точки зрения рассмотреть генетические, функциональные и в конечном итоге – текстопорождающие особенности феномена пения;

2.) на основании развития русскоязычной песенной поэзии определить субтекстуальную структуру ее текстов как образований смешанного семиозиса, типологизировать субтексты;

3.) рассмотреть композиционные формы, выявить универсальный первоэлемент композиции образований песенной поэзии второй половины XX – начала XXI веков;

4.) рассмотреть контекстуальность песенной поэзии в свете циклизации, исследовать особенности циклообразования в авторской песне (60-х – 70-х годов XX века) и в рок-поэзии (80-е – 90-е годы XX века).

5.) определить категории «произведение» и «текст», а также рассмотреть их в разрезе неклассической вариативности, свойственной современной рок-поэзии;

6.) выявить специфику порождения художественности в песенной поэзии, определить критерии поэтико-синтетической художественности в авторской песне и рок-поэзии;

7.) рассмотреть субъектную структуру текстов песенной поэзии второй половины XX – начала XXI веков;

8.) указать на особенности ритмо- и рифмообразования, строфо- и строкоделения в песенной поэзии;

9.) рассмотреть внутреннюю вариативность («слоеность») вербального субтекста, связанную с омофонией и смежными явлениями, которые активно используются в песенно-поэтических текстах с 90-х годов XX века;

10.) рассмотреть неклассические изобразительно-выразительные средства, имманентные песенной поэзии конца XX века.

Новизна исследования в первую очередь обусловлена его предметом: с литературоведческой точки зрения взаимодействие литературного (поэтического текста) и экстрапоэтического (артикуляции, музыки, шума, визуальных составляющих синтетического текста) в песенной поэзии исследовано крайне слабо. Заявленные нами задачи ранее не только не были решены (за исключением циклизации), но некоторые даже и поставлены.

В реферируемой диссертации впервые крупные русскоязычные песенно-поэтические направления вписаны в единый историко-литературный и теоретический контекст.

Впервые физиология и функциональность пения соотнесены с текстопорождением в современной песенной поэзии, вследствие чего последняя включается в широкий исторический контекст (в разрезе стадий поэтики).

Составляющие ряды песенно-синтетического текста впервые исследованы с двух позиций: по материальной выраженности и выполняемой функции; введено понятие «субтекстуальный гротеск».

В работе впервые сгруппированы и вписаны в единый методологический контекст визуальные субтексты: жесты и мимика, концертный перформанс; намечена связь песенности с видеоклипом и кинематографом.

Впервые предлагается литературоведческая классификация композиционных форм и выделяется универсальный структурный элемент песенного текста (смысловой блок).

На основании позиции в тексте и выполняемых функций классифицируются паратексты, разрабатываются критерии их идентификации (отличия текста от паратекста) в песенной поэзии, чего ранее не предпринималось.

В работе развиваются идеи неклассического вариантообразования, впервые – применительно к песенной поэзии – исследуется инвариантообразование (реинтерпретация), даются вписанные в единый методологический контекст дефиниции категорий «текст», «произведение», «инвариант».

На основании литературоведческих представлений о художественности впервые разрабатываются критерии художественности поэтико-синтетической, находящейся «между» традиционной (печатная литература) и синтетической (синтез искусств на паритетных началах).

Впервые синтетические тексты классифицируются на основании степени их вербализации (в литературоведческом контексте).

Впервые на основании законов построения литературного художественного произведения рассматривается смысловая структура поэтико-синтетического текста, предлагается метод (словоцентрический корреляционно-семный) для анализа и интерпретации образований смешанного семиозиса, метод применяется на конкретном материале.

Впервые разрабатывается универсальный литературоведческий алгоритм атрибуции произведений песенной поэзии.

Впервые рассматривается структура субъектной сферы текста песенной поэзии, создается классификация субъектов по двум основаниям: традиционные литературные и артикуляционные.

Впервые изучаются речевые, функциональные и другие предпосылки для образования субъектного неосинкретизма в песенной поэзии.

На основании предшествующих (главным образом – эмпирических) исследований создается целостная стиховедческая концепция песенно-поэтического текста, основу которой составляют приемы гармонизации и энтропии имплицитной метрической структуры (поэтического текста) за счет артикуляционных и музыкальных операций. Впервые в широком методологическом контексте предлагается решение вопросов синтетического рифмообразования, а также строфо- и строкоделения.

В диссертации впервые исследуется «стереоскопическая» модель песенно-поэтического текста, заключающаяся во множественности вербальных (печатных) экспликаций единой фоногруппы. Такое явление наблюдается при омофонии и некоторых смежных явлениях, используемых поющими поэтами в качестве особых художественных приемов.

Впервые рассматривается система неклассических изобразительно-выразительных приемов, свойственных песенной поэзии.

Общая гипотеза исследования заключается в следующем: песенная поэзия, хоть и обладает рядом культурно-исторических, функциональных, манифестационных, текстообразующих и других особенностей, тем не менее вписана в общелитературную парадигму и вполне может быть исследована в единстве составляющих ее рядов (вербального, артикуляционного, музыкального и т.д.) с использованием традиционного литературоведческого инструментария.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Песенная поэзия ввиду особенностей феномена пения обладает особой функциональностью и текстообразованием, которые инспирируют

ряд неосинкретических процессов в смысловой структуре песенного текста.

2. Синтетический текст песенной поэзии состоит из субтекстов двух типов: аудиальных и визуальных, классифицирующихся на основании материального происхождения и выполняемой функции. Субтекстуальная структура произведения песенной поэзии является открытой к включению новых составляющих и формируется в зависимости от установок того или иного песенного направления.

3. Композиционная структура текста песенной поэзии обуславливается составляющими его субтекстами. В основе членения синтетического текста на составляющие (смысловые блоки) лежит литературоведческий анализ.

4. Тексты рок-поэзии 80-х – 90-х годов XX века ввиду усиления роли контекстуальности (как в сравнении как с песенной поэзией 60-х – 70-х годов XX века, так и особенно – с печатной литературой) инкарнируются во множественности подчас равноправных вариантов. Неклассическое вариантообразование и инвариантообразование возникают не за счет свойств материала (множественности манифестаций), а в связи с интенциональными причинами (изменениями на уровне идиопозтики, циклического контекста, «поглощением» претекста заимствующей поэтикой и т.д.). Такое отношение к материалу в особенности свойственно рок-поэзии последних трех десятилетий.

5. Художественность полисубтекстуальных произведений песенной поэзии должна «легитимироваться» на основании традиционных литературоведческих критериев, лишь уточненных синтетическим характером материала. Степень этого уточнения меняется в зависимости от времени возникновения произведения, его принадлежности к тому или иному песенному направлению и особенностей его субтекстуальной структуры.

6. Авторская песня (1960-х – 70-х гг.) и рок-поэзия (1980-х – 1990-х гг.) предлагают различные модели порождения авторства и субъектности: произведения авторской песни создаются единолично; рок-искусство, основной «художественной единицей» которого является группа, на первый план выдвигает коллективное творчество. Для обоих направлений предлагается единый принцип атрибуции, аутентичный литературоведению: автором синтетического текста признается создатель поэтического текста.

7. Песенная поэзия выработала систему артикуляционных приемов гармонизации и энтропии имплицитно-стихового метроритма. Так, эксперименты в области ритмики позволяют представителям рок-поэзии «конвертировать» образцы русской классической прозы в метризованные образования только за счет артикуляционных приемов.

8. Эксперименты в области «синтетической выразительности», проводимые поющими поэтами в последние два десятилетия,

сформировали новый принцип организации текста, основанный на омофонии и смежных явлениях (парадигматической вариативности вербального субтекста). Этот принцип организации заключается во множественности одномерных (печатных) экспликаций некоторой фоногруппы, что делает песенный текст «стереоскопичным», распространяющимся не только «по горизонтали», но и по «вертикали».

9. Поющие поэты (1980-2000-х гг.) модифицируют традиционные литературные изобразительно-выразительные средства за счет артикуляционных, музыкальных и т.д. ресурсов. Помимо этого, песенная поэзия с развитием технологий звукозаписи выработала и ряд присущих только ей изобразительно-выразительных средств, не имеющих печатно-литературных аналогов.

Теоретическая значимость диссертации заключается в создании особой отрасли внутри литературоведения (синтетического литературоведения), способной эффективно работать с поэтико-синтетическими образованиями в единстве составляющих их рядов.

Практическая значимость заключается в возможности использования результатов исследования в основных и специальных курсах по истории русской литературы второй половины XX – начала XXI веков, исторической и теоретической поэтиках, лингвистике, стиховедении, фольклористике, текстологии.

Методика и методология. У литературоведа, не имеющего собственного инструментария для анализа образований смешанного семиозиса, может появиться искушение заимствовать методiku из нефилологических наук: «Рок как художественный феномен принадлежит как минимум двум видам искусства – музыке и литературе. Верно, что для его описания необходим некий комплексный метод; но верно и то, что этот метод вряд ли появится раньше, чем частное описание составляющих его подсистем средствами филологии и музыковедения»². Однако, как выясняется, в настоящий момент невозможно обратиться и к опыту музыковедения, ибо оно, как и филология, пока «находится в затруднении» по поводу инструментария для анализа образований песенной поэзии (здесь – рок-искусства): «Любой анализ рок-музыки будет требовать как минимум обязательного “слухового освоения музыки” (В. Сыров) и как максимум полного отказа от традиционного музыковедческого подхода к материалу»³; «Попытки партитурных записей рок-композиций оказываются чаще всего малорезультативными», при этом «традиционный музыковедческий анализ ориентирован, как правило, на нотный текст»⁴.

² Свиридов С.В. Русский рок в контексте авторской песенности // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 9. Екатеринбург; Тверь, 2007. С. 6.

³ Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ... канд. искусств. Саратов, 2006. С. 20.

⁴ Цукер А.М. Рок в контексте современной музыки // Музыка России. Вып. 9. М., 1991. С. 281–282.

Неоднократно предпринимались попытки подвести музыковедческий инструментарий под некий общий с другими науками методический знаменатель. В этой связи неудивительно, что взоры музыковедов были обращены к такой универсальной науке, как семиотика. За основу брались методы лингвистической семиотики как наиболее изученной знаковой области (да и семиотика слова, очевидно, «более репрезентативна», чем семиотика музыки). В данном ключе могут быть интересны работы К. Леви-Стросса, Н. Рюве, Ж.-Ж. Наттьеза и др. Однако, как выясняется, лингвосемиотические методы далеко не всегда продуктивны для анализа музыки: «Необходимо максимально четкое системное соотнесение вербальной и музыкальной коммуникаций, ибо, как показывает практика, простое заимствование терминов либо даже всего терминологического аппарата семиотики не дает ничего, кроме чисто внешнего видоизменения способа описания музыкальных произведений; более того – такое заимствование в определенном смысле наносит несомненный ущерб»⁵.

Есть и еще один путь – воспользоваться инструментарием какой-либо уже созданной науки, работающей с синтетическим текстом, одной из подсистем которого является литературный текст. Этим критериям соответствует, например либреттология. По мнению авторитетного либреттолога Г.И. Ганзбурга, либретто – «любой литературный (словесный) текст, который, вступая во взаимодействие с музыкой, образует синтетическое произведение»⁶. Однако в контексте песенности далеко не всякий литературный (и тем более – не всякий словесный) текст будет интересен литературоведу, исследующему песенную поэзию. То есть у двух наук – либреттологии и синтетического литературоведения – разные объекты. К тому же данная отрасль знания ориентирована на работу со смыслом, возникающим в «пространстве» между поэтическим текстом и музыкой, то есть здесь нет исследовательской установки на примат поэтического текста (смысла). Словом, у литературоведа нет оснований всецело опираться на методику и методологию различных отраслей знания, входящих в музыковедение и изучающих синтетический текст (либреттология, опероведение и т.д.) или пытающихся перенести лингвистические методы на свой предмет, оставаясь в рамках музыковедческого инструментария. Можно также обратиться к методам и другим наукам, изучающим синтетическое искусство (театроведения, киноведения и т.д.). Но и здесь методическое заимствование необходимо производить дозированно, ведь пока не создано специальных отраслей, занимающихся объектом «песенного литературоведения», в названных нефилологических науках.

Приступая к решению рассматриваемой проблемы, диссертант проводил анализ материала с позиции выявления максимальной

⁵ Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация. Вып. 8. СПб., 1996. С. 16.

⁶ Ганзбург Г.И. О либреттологии // Советская музыка. 1990. № 2. С. 79.

амплитуды смыслопорождения. Не работая ни в одной из частнонаучных систем координат, он не задавался вопросом о приоритетности того или иного смыслообразующего фактора синтетического текста – все они, даже весьма и весьма далекие от филологии, были одинаково важны. По окончании первого этапа, во-первых, была очерчена граница распространения «формы материала» вширь и, во-вторых, намечены некоторые ключевые закономерности смыслообразования в поэтико-синтетическом тексте.

На втором этапе упор делался на устоявшуюся филологическую методикку, охватывающую более широкие объекты, чем песенная поэзия. То есть «дискуссионный материал» осваивался по возможности «недискуссионными методами». Поэтому методологической основой работы стали труды видных представителей отечественной и зарубежной филологии XIX – XXI веков: специалистов в области теоретической и исторической поэтики (М.М. Бахтина, С.Н. Бройтмана, А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, Б.В. Томашевского, В.И. Тютю и др.), лирики и стиховедения (М.Л. Гаспарова, Л.Я. Гинзбург, Н.М. Дарвина, В.М. Жирмунского и др.), фольклора и мифа (А.Н. Афанасьева, О.М. Фрейденберг, К.В. Чистова, М. Элиаде и др.), междисциплинарных исследований (Л.С. Выготского, Ю.М. Лотмана, Ю.Н. Тынянова и др.), семиотики (Р. Барта, Ю.М. Лотмана, Р.О. Якобсона и др.), лингвистов (В.В. Виноградова, Б.М. Гаспарова, Л.В. Щербы и др.).

И лишь на третьем этапе исследования (когда границы материала очерчены, обозначена применимость к нему традиционных методов) были задействованы наработки «синтетической филологии» и данные нефилологических наук, касающихся собственно песенной поэзии. Делалось это именно на третьем этапе, чтобы не попасть в зависимость от сомнительных подходов, то есть чтобы изначально не пойти по ложному следу. Таким образом, имея перед собой сравнительно независимые от данных концепций результаты, диссертант мог проверять их истинность, дополнять работу, видоизменять, соглашаясь с имеющимися исследованиями.

Анализ «синтетической филологии» показал, что избранный предмет на данный момент исследован крайне слабо. В настоящее время можно назвать лишь три продуманных концепции исследования песенного синтетического текста: Ю.В. Доманского⁷, С.В. Свиридова⁸ и

⁷ Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... докт. филол. наук. М., 2006; Он же. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М., 2010.

⁸ Свиридов С.В. Альбом и проблема вариативности синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 7. Тверь, 2003. С. 13–45; Он же. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 5–33.

Л.Я. Томенчук⁹. Остальные же являются либо изводами этих концепций (если речь идет о синтетическом литературоведении¹⁰), либо трудами классической направленности (где в качестве материала берется «бумажный» вариант песенной поэзии¹¹). Есть и ограниченное число ученых (например: С.С. Бойко, Д.О. Ступников, О.Р. Темиришина...), которые, не претендуя на создание целостной литературоведческой «синтетической методологии», периодически касаются синтетизма песенной поэзии. Таким образом, определяющего влияния на реферируемую диссертацию филолого-синтетические исследования последних десятилетий не оказали.

Заявленная выше диахрония в диссертации дана уже в синхронии, то есть после проведенного синтеза результатов трех исследований. В итоге выкристаллизовались два рабочих принципа литературоведческого исследования синтетического текста. Во-первых – принцип словоцентризма (рассмотрение экстралингвистических способов смыслообразования ограничивается нуждами словесной когнитивности, или проще – словесное является контекстом для несловесного, смысл синтетического образования изучается с позиции слова). Во-вторых – принцип формоцентризма: не имея инструментария, исследователь вынужден работать от закономерностей, открывающихся через форму. Эти принципы стали механизмами, конструирующими предлагаемую в диссертации методологию анализа и интерпретации взаимодействия литературной составляющей с экстралингвистическими.

Словоцентризм и формоцентризм соответствуют двум составным частям поэтико-синтетического текста: поэтической и синтетической. Слово в контексте словоцентризма есть абстрактное, языковое и в конечном счете – бумагизированное поэтическое образование, аналогичное слову в традиционной печатной поэзии («известное большое»). «Форма», о которой идет речь, есть синтетическая форма («неизвестное малое»), представляющая собой совокупность всех

⁹ Томенчук Л. «...А истины передают изустно». Днепропетровск, 2004.

¹⁰ Иванов Д.И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»; дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2008; Ярмо А.Н. Вариативность рок-поэзии (на материале творчества Александра Башлачева): дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.

¹¹ Клюева Н.Н. Метрико-ритмическая организация русской рок-поэзии 1980-х годов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008; Логачева Т.Е. Русская рок-поэзия 1970-х – 1990-х гг. в социокультурном контексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1997; Нефедов И.В. Языковые средства выражения категории определенности-неопределенности и их стилистические функции в отечественной рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 2004; Солодова М.А. Текст и метатекст молодежной субкультуры в лингвокультурологическом аспекте: На материале текстов песен отечественных рок-групп и рецензий на них: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002; Темиришина О.Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. М., 2009. и др.

артикуляционных, музыкальных, визуальных и прочих выразительных рядов, организующих и уточняющих имплицитный, «спрятанный в артикуляцию» поэтический текст. То есть в диссертации под формой подразумевается всё экстралингвистическое в поэтико-синтетическом тексте. Часто формой называют организацию материала, в реферируемой же диссертации «форма», если говорить о словесной составляющей песенной поэзии, – это нечто материальное (акустическое) в противовес вербально-языковому, являющемуся ментальным (или лучше – лингвоментальным) образованием. На стыке двух смыслов – порожденного словом и уточненного синтетической формой – будет располагаться смысл поэтико-синтетического текста. При таком понимании формы материал песенной поэзии есть совокупность эксплицированного (формы) и имплицитного (в первую очередь – поэтического текста).

Диссертация соответствует содержанию специальностей 10.01.01 «Русская литература» и 10.01.08 «Теория литературы. Текстология». Диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальностей ВАК (по степени значимости): 10.01.01 «Русская литература» – пункт 19. Взаимодействие литературы с другими видами искусства, пункт 4. История русской литературы XX – XXI веков, пункт 17. Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой, пункт 10. Роль анонимных произведений, а также созданных в соавторстве или коллективно в общем литературном процессе, пункт 8. Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве, пункт 11. Взаимодействие творческих индивидуальностей, деятельность литературных объединений, кружков, салонов и т.п.; 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» – пункт 2. Разработка научных основ и методов изучения связи между различными видами духовной деятельности – художественной, религиозной, философской, имея в приоритетах деятельность литературно-художественную, т. е. искусство слова и религия, искусство слова и философия в их подразделениях, пункт 9. Изучение стиховой культуры, пункт 12, подпункты: типы изданий литературных и фольклорных текстов; проблемы атрибуции (установление авторства). Раздел Dubia (приписываемое) и способы его формирования.

Апробация. Результаты исследования были представлены в докладах на научных конференциях в Москве, Санкт-Петербурге, Ростове-на-Дону, Волгограде, Пятигорске, Курске, Барнауле, Воронеже, Рубцовске, Тамбове, Ульяновске. Основные положения и материалы диссертации отражены в 45 научных публикациях, из которых 2 монографии и 10 статей в изданиях, рекомендованных ВАК.

Структура работы. Работа состоит из введения, восьми глав и заключения. Расположение по главам обусловлено задачами диссертации. В первой главе рассматривается феномен пения, во второй – составляющие

текста песенной поэзии (субтексты), в третьей – композиция, в четвертой – текстопорождение и художественность, в пятой – авторство и субъектность, в шестой – метроритм и рифмы, в седьмой – парадигматическая вариативность вербального субтекста, в восьмой – изобразительно-выразительные особенности. В заключении подводятся итоги работы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении ставятся цель и задачи исследования, обосновывается выбор объекта и предмета.

В ГЛАВЕ 1. ФЕНОМЕН ПЕНИЯ: СВЯЗЬ СОВРЕМЕННОЙ ПЕСЕННОСТИ С ПРАХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ФОРМАМИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА А. БАШЛАЧЕВА) рассматривается связь феномена пения с функциональными и текстообразующими особенностями песенной поэзии, указывается на связь современной песенности с праискусством по линии физиологии пения.

На примере поэтики А. Башлачева показывается, как функциональные изменения приводят к изменениям на уровне текстообразования.

ГЛАВА 2. ТЕКСТ ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ КАК ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АУДИАЛЬНЫХ И ВИЗУАЛЬНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА. В первом разделе («Основные субтексты») составляющие ряды песенной поэзии изучаются в историко-литературном ракурсе. Говорится о связи субтекстуальной структуры текста со временем его возникновения (эпоха синкретизма, «дозвуковая», то есть письменная стадия, «звуковая» стадия); об обусловленности этой структуры прикрепленностью к песенному направлению – авторской песне, рок-искусству.

Рассматриваются субтекстуальные концепции С.В. Свиридова и Д.И. Иванова. Они строятся на функциональной основе, при этом в одном субтексте оказываются разноприродные образования (например, аккомпанемент и вокал). Показано, что недочеты обоих подходов вызваны рассмотрением субтекстов только с функциональной стороны. Поэтому предлагается классификация по двум основаниям: по функции (например, голос может воспроизводить мелодию, то есть выполнять функцию, свойственную музыке) и по манифестированности (то есть по материальной выраженности – голос остается голосом, артикуляционным субтекстом, несмотря на выполняемую функцию).

Фактически в аудиальном произведении есть только три проявленных (имеющих материальное воплощение) субтекста: музыкальный, шумовой и артикуляционный. Есть еще два имплицитных субтекста: вербальный и нотный. Первая группа и вторая между собой соотносятся так же, как и члены дихотомии «язык – речь» (или «конкретное – абстрактное»). Однако в фокусе внимания филолога должен

быть в первую очередь имплицитный вербальный субтекст в его отношении с другими субтекстами: музыкальным, шумовым и артикуляционным. Поэтому вербальная составляющая из субтекстуальной системы синтетического произведения не исключается.

Песенно-поэтический текст (артикуляционно-вербальная составляющая) строится из значений знаков трех семиотических систем, среди них: первичная – язык («надличностный», нехудожественный), вторичная – имплицитно-вербальная (лингвоментальный «образ» песни), третичная – синтетическая («исполнительский язык» – артикуляция).

Однако при анализе факта песенной поэзии как точки соединения трех рассмотренных систем литературовед вынужден синтетический текст перекодировать знаками четвертой семиотической системы – графики. Тем самым, во-первых, художественный материал преобразуется в более устойчивую, конвенциональную форму, и, во-вторых, становится доступным для классического литературоведческого инструментария.

Предлагается следующая система субтекстов, организующих песенную поэзию. Аудиальные субтексты: 1. Музыкальный; 2. Шумовой; 3. Артикуляционный; 4. Вербальный. Визуальные субтексты: 5. Пластика тела (в т.ч. мимика); 6. Имиджевый; 7. Сюжетно-перформативный; 8. Сценографический (декорационно-феерический); 9. Иллюстративный (художественное оформление обложки); 10. Графический (шрифты, используемые при оформлении обложки). Данная структура является открытой: правомерно, например, выделение в отдельный субтекст сайта группы в Интернете; фильмов о поющих поэтах или с их участием (художественных и документальных); концептуальных выставок различных артефактов, вписанных в структуру поэтики того или иного поющего поэта, и т.д.

В разделе рассматривается также субтекстуальный гротеск, который возникает при смысловой конфронтации (несоответствии) валентности субтекстов в синтетическом тексте. Чаще всего субтекстуальный гротеск – это снижение пафоса одного из субтекстов за счет другого, столкновение серьезного и комичного. Если в синтетическом тексте хотя бы один из субтекстов «снижен», комичен, то «сниженным» («смеховым») становится и весь текст. Таким образом, песенная поэзия, не трогая собственно поэтического текста, может производить с ним радикальные метаморфозы, отображать смысл «с точностью до наоборот».

Второй раздел «Факультативные субтексты» преимущественно посвящен визуальным субтекстам (среди них: жесты и мимика, концертный перформанс и т.д.). Отмечается, что установка на устное исполнение иногда обуславливает особенности текстопорождения в песенной поэзии. Например, в «Двух письмах» Высоцкого, несмотря на «эпистолярность жанра», присутствует ряд «жестовых реплик» («мне вот

тут уже дела твои прошлые», «на-кося выкуси»), явно апеллирующих к «наглядности» устного исполнения¹².

Кроме того, в разделе намечена связь песенности с видеоклипом и кинематографом.

ГЛАВА 3. КОМПОЗИЦИЯ И СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПЕСЕННОГО ТЕКСТА.

В разделе «Композиция и типы текстов в авторской песне и рок-искусстве» все песенные образования подразделяются на два больших типа: куплетно-припевные (традиционные) и нетрадиционные.

Кроме того, в разделе рассматриваются базовые типы текстов, которых выделяется 15, например: пение + музыка, декламирование + музыка, речитатив + шум и т.д. И хотя первый тип заметно преобладает над всеми остальными, в песенной поэзии встречаются образования, весьма далекие от традиционного представления о литературном. Чтобы подвести все типы текстов под единый методологический «знаменатель», вводится универсальная композиционная единица синтетического текста – смысловой блок. Это по смыслу и в некоторых случаях формально выделенная часть композиции синтетического текста.

Определяются три знака перехода от одного смыслового блока к другому: поэтическое, то есть поэтично-смысловое разделение (в фокусе исследователя – только поэтический текст); наличие демаркационного звукового жеста; переход от одной субтекстуальной структуры к другой. Предлагаемый подход к сегментированию синтетического текста является поэтически ориентированным, так как второй и третий знаки перехода актуализуются только в поэтическом тексте и «легитимируются» на основании литературоведческого анализа.

В некоторых случаях невербальный смысловой блок может являться иначе эксплицированной частью некоего экстрапоэтического или лучше – «сверхпоэтического» смысла. Например, в песне «Туркестанский экспресс» Сергея Калугина невербальный сегмент (имитируемый ударными инструментами стук колес поезда) жестко вписан в песенную структуру – он заполняет словесную лауну: «...Он сказал: “Будем ждать. Здесь пройдет туркестанский экспресс – / Быть может, первый за век, / За весь этот век!...”» После этих слов слышится звук приближающегося поезда. Исполнитель после паузы продолжает: «Он первым прыгнул на буфер, я повис на каких-то штырях». Если давать песню в печатном варианте без ремарки «слышится шум поезда», то будет непонятно: куда прыгнул герой, почему? На все эти вопросы отвечает шумовой блок.

Второй раздел («Паратексты») посвящен околотекстовому окружению: комментариям к песням, эпиграфам, «послесловиям», репликам из зала и т.д. Главным функциональным маркером,

¹² Кихней Л.Г., Темиршияна О.Р. Грани диалога в песенном творчестве В. Высоцкого // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006. С. 90–91.

позволяющим исследователю отнести некий фрагмент к паратексту, является метатекстуальность – рефлексия по отношению к основному тексту, его комментирование. Чаще всего паратекст является автометапаратекстом – авторской преамбулой к произведению. Кроме того, коль речь идет о поэзии, вторым отличительным признаком паратекста является его стиховая дисметричность.

В параграфе дается классификация паратекстов по разным основаниям (по способу «бытования», в зависимости от положения относительно основного текста, по включенности в идиопозетику и т.д.). Исследуются сложные случаи при определении статуса фрагментов (текст VS метатекст). Так, в произведении «Кадриль» Галича сосуществуют три типа текстов: проза, пропеваемые стихи (преобладают), декламируемые стихи. Прозаические фрагменты на первый взгляд выполняют метатекстуальную функцию, например: «Когда-нибудь, когда вы будете вспоминать имена героев, не забудьте, пожалуйста, я очень прошу вас, не забудьте Петра Залевского, бывшего гренадера, инвалида войны, служившего сторожем у нас в доме сирот и убитого польскими полициями осенью 42 года». После этой преамбулы идет рассказ в стихах о смерти Петра Залевского. Однако Галич говорит не от «я» повествователя, а от лица одного из воспитанников (об этом свидетельствует фрагмент «у нас в доме сирот»). Данный субъектный маркер нивелирует метатекстуальность рассматриваемого прозаического блока, поэтому его скорее следует назвать частью основного текста, а не паратекстом.

ГЛАВА 4. ВАРИАТИВНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ВЫСОЦКОГО, Е. ЛЕТОВА, Б. ГРЕБЕНЩИКОВА И ДР.

Первый раздел главы посвящен исследованию циклизации в песенной поэзии. Каждый концерт поющего поэта есть так или иначе концептуализированный и заверченный набор треков, обладающих как минимум единством места и времени записи. Как показывает специальное исследование, «за исключением вопроса о заглавии можно со всей определенностью сказать, что концерт по всем признакам подходит под определение лирического цикла»¹³.

Вторым основным форматом цикла является студийная запись (это, как правило, альбом), где локативное и темпоральное единство выдержано уже не столь строго, зато присутствует другой «цементирующий» фактор – название, являющееся системным компонентом.

Для русского рока основным концептуальным объединением песен становится альбом, представляющий собой триединство музыкальных треков, выстроенных в некую структуру, заглавия и, как правило, авторского или авторизованного оформления обложки, также

¹³ Язвикова Е.Г. Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры. Самара, 2006. С. 99.

участвующей в смыслообразовании. Для авторской песни подобное триединство представляется несистемным (хотя современные «барды» нередко оформляют подборки своих песен по «роковому», альбомному принципу). Выделяется два типа объединения песен в цикл: кумулятивные подборки («механическое» объединение) и концептуальные. Вторые в свою очередь делятся на изотопический и сюжетный подтипы. Помимо названия альбома особого типа номинацией, специфической для рок-искусства, является название группы, которое обогащает все текстуальные уровни.

Отдельно рассматривается оформление обложки – единственный неаудиально эксплицированный субтекст в песенной поэзии, являющийся обязательным. Альбомная обложка – это тоже синтетический текст, только не звучащий, а графическо-иллюстративный: «Она содержит разнообразный материал, который условно можно разделить на две составляющие: невербальный компонент и вербальный компонент»¹⁴. Таким образом, песенный альбом оказывается сложнейшим когнитивным образованием с несколькими разновидностями кодировки смысла: имплицитно-вербальной, артикуляционной, музыкальной, шумовой, графическо-вербальной и иллюстративной.

Второй раздел («Вариантообразование и текстообразование») открывается исследованием истории изучения вопроса. На основе полемики Ю.В. Доманского (отстаивает неклассичность вариантообразования в песенной поэзии: каждое исполнение-вариант легитимно) и С.В. Свиридова (стоит на традиционалистских позициях: легитимен только последний вариант) разрабатывается «нейтральная» концепция. Она создана с учетом, во-первых, последних тенденций современной литературы, где даже не «открытость текста», а поливариантность его текстуальных манифестаций (то есть вариативность формы, а не интерпретаций) – важнейшее структурное свойство ряда произведений. В качестве примера приводится книга М. Павича «Хазарский словарь», где вариативность (три конфессиональных точки зрения на одно и то же событие) есть основа повествования; на два одинаково легитимных варианта распадается и роман Х. Кортасара «Игра в классики» за счет двух способов прочтения (линейному и согласно заданному автором алгоритму).

Во-вторых, в некоторых науках, занимающихся синтетическим текстом, например в опероведении и театроведении, синтетический текст нередко рассматривается как поэтапно разворачивающийся в цепи исполнительско-интерпретаторских прочтений. Не заимствуя инструментарий нефилологических наук, литературовед может заинтересоваться по крайней мере самым подходом к категории

¹⁴ Шнигаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 189.

вариативности. Ведь факт песенной поэзии – это тоже синтетический текст, манифестируемый в череде вариантов.

Диссертантом предлагается подход к вариантообразованию, который можно назвать «умеренным», «средним», потому что вариативность синтетического произведения бывает двух типов: имманентная и эстетическая. Ю.В. Доманский увидел интенционально-эстетическую сторону вариантообразования, – С.В. Свиридов же говорит исключительно об имманентном вариантообразовании. Концепция Свиридова принимается за правило: в большинстве случаев покоющие поэты стремятся работать с текстом в традиционном ключе: с каждым новым исполнением механически воспроизводя единый инвариант (ментальный эталон). Находка Доманского становится, соответственно, легитимным исключением из этого правила. Притом, что исключение в данном случае, быть может, даже важнее самого правила, поскольку спасает вариантообразующую концепцию от экспансии текстологии, а также обозначает границы распространения материала вширь.

Далее рассмотрены ключевые для методологии вариантообразования понятия («произведение», «текст», «инвариант»), даны их дефиниции. Так, песней (произведением, композицией) названа совокупность исполнений, объединенных единством поэтического текста и названия. То есть произведение есть мегатекст, складывающийся из ряда материальных манифестаций. Такая дефиниция в некотором роде меняет местами привычные для современной науки определения произведения и текста: «Произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст – поле методологических операций ... Произведение может поместиться в руке, текст размещается в языке, существует только в дискурсе»¹⁵. Предлагаемое в диссертации определение вызвано самим характером материала (текстопорождения): очевидно, что необоснованно было бы называть отдельным произведением каждую материальную манифестацию, например «Песни о друге» Высоцкого.

Конкретный синтетический текст (текст, фонограмма, исполнение, аудиозапись, трек) есть однократное «проявление» песни, зафиксированное на аудио- (реже – видео-) носителе. Инвариантом названо некоторое лингвоментальное образование, мыслеобраз, к которому стремится артист при каждом новом исполнении некоторой песни.

Исходя из этих дефиниций в диссертации вводится такое понятие, как инвариантообразование («реинтерпретация»¹⁶). Главное его отличие от вариантообразования в том, что автор настолько отступает от прежнего

¹⁵ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 414.

¹⁶ Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... докт. искусств. Саратов, 2009. С. 24.

смысла мегатекста (пучка манифестаций), что создается «текст-омоним», который по ключевым позициям (субъектной, событийной, тропической и т.д.) разрывает со своим претекстом / претекстами. Иными словами, инвариантообразование реализуется тогда, когда два текста, сосуществующие в рамках одной песни, в смысловом отношении оказываются разорванными более, нежели связанными.

Инвариантообразование может происходить как внутри идиопозтики, так и за счет заимствования («поглощения») чужого произведения. Первый тип реализован в песне Башлачева «Некому березу заломати» в исполнении на V фестивале Ленинградского рок-клуба Башлачев в первой строке отчетливо спел слово «трупы» вместо «трубы», что полностью изменило концепцию текста: «Уберите медные трупы! (вместо: Уберите медные трубы!) / Натяните струны стальные! / А не то ломаете зубы / Об широты наши смурные. / Искры самых искренних песен / Полетят, как пепел на плесень. / Вы всё между ложкой и ложью, / А мы всё между волком и вошью».

В первом случае речь идет скорее о противопоставлении России и Запада. Это недвусмысленно дает понять и сам поэт вторым названием композиции – «Окна в Европу». «Ставни параллельного мира» образовались именно из этих «окон в Европу», причем из одиннадцати изданных фонограмм на десяти спето именно «окна», и только на V фестивале – «ставни». Такое освобождение от слова «окна» есть освобождение от второго (реже употреблявшегося) названия и, соответственно, связанного с ним интертекстуальными ассоциациями «западного кода».

В контексте замены становится понятно и использование слова «трубы» вместо «трупы». Медные трупы – это памятники вождям (в этом почти нет никакого сомнения), поэтому присутствующая в песне антитеза из плоскости «Россия – Запад» переходит в плоскость «русский народ – советская элита». Такое «диссидентское» звучание песни неслучайно: рок-искусство конца 80-х переживает контркультурный этап своего существования, который характеризуется декларативной борьбой рок-поэтов с советским политическим строем.

Замена одного звука, таким образом, приводит к цепной реакции в масштабах всего текста. Концепция претерпевает столь существенные изменения, что можно говорить о двух равноправных текстах, каждый из которых выражает «свою истину», в корне отличную от «истины оппонента».

Инвариантообразование может происходить за счет субтекстуального гротеска, например – на стыке вербальной и артикуляционной составляющих: «Я знаю две записи “Истомы”, скажем так, с ожидаемыми интонациями. В этих случаях исполнитель как бы сливается (“поет в унисон”) с персонажем, который в песне предстает именно и только “конченым” ... Мне известна и другая запись, где

Высоцкий поэт издевательски, насмешливо, а в конце (Пора туда...) так и вовсе смеется...»¹⁷.

Что же касается инвариантообразования путем заимствования чужого произведения, то оно заключается в адаптации, «растворении» претекста в заимствующей идиопозитике. Разумеется, далеко не всегда перепетая композиция вступает в жесткое контекстное (а, соответственно, и смысловое) взаимодействие с поэтикой вторичного исполнителя – степень осваиваемости чужого материала различна.

Авторами, часто обращающимися к интертекстовому инвариантообразованию, являются Егор Летов и Борис Гребенщиков; как отмечают исследователи, чужие песни, спетые последним «теряют свою системную связь с другими текстами того или иного автора (так же, как и цитаты теряют связь, соединяющую их с оригинальным текстом) и “встраиваются” в образные парадигмы Б. Гребенщикова – и, будучи воспринятыми в этом контексте, оказываются наполненными “чужим” смыслом»¹⁸. Такое отношение к чужому материалу можно найти уже у Александра Вертинского – «в его творческом прочтении они <песни, созданные на стихи других поэтов. – В.Г.> как бы авторизовались»¹⁹.

На основании рассмотренных вариантов образования и инвариантообразования определяется дискурсивная структура песенной поэзии со следующими уровнями: абстрактный (ментальный), где помещаются инварианты / инвариант; уровень конкретного исполнения данной песни; первый интегральный уровень, где песня представлена как совокупность своих конкретных инкарнаций внутри одного инвариантного мегатекста; второй интегральный уровень – совокупность всех мегатекстов (произведение).

Третий раздел – «Поэтико-синтетическая художественность». Она рассматривается с традиционной, то есть литературной позиции, которая и берется за основу. Показывается, что сформировавшееся в современной науке представление о художественности песенного текста как о суггестивности, силе воздействия на реципиента («ведущим критерием художественности в рамках рок-поэзии становится ориентированность на результат, эффективность воздействия»²⁰) несостоятельно с точки зрения литературоведения. Причина в том, что суггестивность («артистизм») синтетического образования, если бы даже и можно было ее измерить, не смогла бы стать прочным основанием для литературоведа: «Нередко именно музыка оказывалась тем “пропуском” в бессмертие, который

¹⁷ Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. 6. М., 2002. С. 213–214.

¹⁸ Темиришина О.Р. Поэтическая семантика Б. Гребенщикова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. С. 109.

¹⁹ Кулагин А.В. У истоков авторской песни. Коломна, 2010. С. 7.

²⁰ Авилова Е.Р. «Культовый» статус автора в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 43.

благодаря “содружеству муз” получали вполне заурядные поэты»²¹. Нужны ли литературоведению, пусть даже синтетическому, заурядные стихотворцы?

В контексте комплексного (синтетического) исследования механизмы смыслообразования в некоторой идиопозитике могут сколь угодно уточняться, но примат должен оставаться за традиционной литературной художественностью. Таким образом, первый этап любой литературоведческой «проверки на художественность» – это рассмотрение поэтики исполнителя в классическом ключе. Тем не менее песенная поэзия обладает рядом свойств, которые отличают ее от традиционного печатного текста. Для более точного представления о поэтико-синтетической художественности в исследовании вводятся два ее критерия: контекстный и полисубтекстуальный. На основании высказывания Ю.М. Лотмана: «Любой текст, входящий в художественное произведение, есть художественный текст»²² предлагается следующее определение первого из критериев поэтико-синтетической художественности: любое произведение, входящее в художественный контекст, есть художественное произведение. Конечно, эта метаморфоза должна происходить в рамках сравнительно узкого контекста (иными словами, между произведением художественным и произведением, присваивающим художественность, должны быть жесткие связи). Речь идет в первую очередь о связях циклических (внутри концерта, альбома). Помимо этого, связь произведения «нехудожественного» с художественным контекстом может реализовываться и на следующей ступени – на уровне идиопозитики. Например, у Бориса Гребенщикова есть альбом («Прибежище»), состоящий из буддийских мантр. Сам по себе этот цикл для литературоведа не представляет ценности, однако глубинные механизмы смыслопорождения в творчестве лидера «Аквариума» инспирированы именно буддийским кодом²³. Следовательно, уже само наличие у Гребенщикова подобного альбома может помочь филологу лучше разобраться в поэтике певца.

Однако легитимированность «нехудожественного» есть только первый шаг к его литературоведческому осмыслению. Констатации здесь явно недостаточно – ученому необходимо понять еще и то, каким образом пара- и невербальное укореняется в вербальном. Для решения этой задачи вводится второй критерий поэтико-синтетической художественности – полисубтекстуальный. Его суть в том, что нередко невербальные и паравербальные ряды заметно корректируют словесную составляющую,

²¹ Волкова П.С. Синтетический художественный текст: Интерпретация и реинтерпретация // Лихачевские чтения. СПб., 2007. С. 270.

²² Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 256.

²³ Темиришнина О.Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. М., 2009. С. 37–38.

обогащают поэтический смысл. Это происходит за счет встраивания в преимущественно поэтико-смысловую структуру экстрапоэтических элементов.

Поэзия (в первую очередь лирическая) – чаще всего образование по сути своей дискретное, так как многое из того, что она призвана сообщить, находится не в области собственно слов (значения слов), а в области межсловных ассоциаций – лирика, пожалуй, самая емкая из всех известных человечеству систем «означивания». То есть некоторые слова в поэзии – это опорные точки «высокого напряжения», создающие смысловое поле. «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста»²⁴, – отмечал Блок. Имплитные словесные ассоциации, организующие это поле и связывающие опорные точки в некую целостность, инспирированы смысловой корреляцией лексем. Как в идиоме – важно не механическое соединение слов, а их отношение в контексте данного узуса (в нашем случае – в контексте конкретной поэтики, которая также является особым языком). То есть поэтическое произведение, с одной стороны, – образование высокого смыслового сращения (вплоть до представления о нём как о нерасчленном сигнале), с другой – материально дискретная (имеем в виду «словесную материальность») структура. Таким образом, в иерархические отношения внутри печатного стихотворения втянуты как эксплицированные, так и имплитные элементы. Но сущностно все они имеют словесную, точнее – лексическую природу.

Поэтико-синтетический текст организован таким же образом: корреляты образуют корреляционное поле. В песенной поэзии указанные точки высокого смыслового напряжения будут эксплицированы – если брать макроконтест – преимущественно вербально (на то она и поэзия). Иногда в роли коррелята может выступить факт пара- или экстралингвистический – музыкальный, артикуляционный или шумовой жест, целый субтекст.

Вторая важная особенность песенной поэзии – в том, что корреляты часто находятся за пределами данного текста: в контексте концерта, альбома. Конечно, подобное может встречаться при группировании «бумажных стихов», однако жесткая установка на объединение песен в циклы заметно повышает роль макроконтеста в песенной поэзии. Например, инструментальная композиция «Шаги» в альбоме Александра Васильева «Реверсивная хроника событий» располагается после песни «Лабиринт», вербальный субтекст которой, условно говоря, представляет собой поэтическое «блуждание по лабиринту». Таким образом, два текста,

²⁴ Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 84.

словесный и несловесный, составляют синтагму, емый несловесной части которой укоренен в межпесенном контексте.

На основании этих выводов предлагается экспериментальный метод семного словоцентрического анализа, который вытекает из установки, данной при определении предмета («смыслообразование в поэтическом тексте, уточненное его авторизованной синтетической природой»). То есть речь идет не о всеаспектной корреляции субтекстов, а об уточнении поэтического пара- и экстралингвистическим.

Метод применяется на конкретной фонограмме, в качестве материала берется песня «Немой» Дмитрия Озерского. Проведенный межсубтекстуальный литературоведческий анализ демонстрирует, как филолог может адаптировать пара- и экстралингвистическое к своему инструментарию. В ходе анализа выясняется, что далеко не все значимые семы поэтико-синтетического текста могут быть выявлены и аутентично рассмотрены при обращении только к вербальному субтексту (бумагизированному поэтическому тексту).

ГЛАВА 5. АВТОРСТВО И СУБЪЕКТНОСТЬ В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ (1960-Х – 70-Х ГГ.) И РОК-ПОЭЗИИ (1980-Х – 1990-Х ГГ.).

В первом разделе («Автор, исполнитель, лирический субъект») предлагается концепция атрибутирования текстов песенной поэзии на основании традиционных литературоведческих констант. Диссертант отказывается от «тотальной авторизованности» текста (только то, что непосредственно сочинил и исполнил сам автор, является авторским текстом). В связи с тем, что синтетическое произведение – это сведение текстов разного происхождения, сверхцентрическая установка может привести к «расслоению» конкретной песни на несколько «разноавторских» текстов. Происходит это потому, что «рок делает основной творческой единицей группу (ансамбль, бэнд). Даже в рок-группах, где господствует бесспорный лидер, вклад остальных ее членов бывает значителен: аранжировка, исполнение, запись на пластинку, общий баланс звучания, тонус, настроение – всё это плод совместных усилий музыкантов, итог кропотливой работы в студии или репетиций перед гастролями»²⁵.

Существует два типа порождения синтетического текста: его сочинение и исполнение. Однако атрибутировать синтетический текст только на основании одного из них невозможно – этому противится сам материал, что уже показано на примере интертекстового инвариантообразования: песня может быть ассимилирована вторичной поэтикой. И всё-таки за основу уместно брать генетический принцип атрибутирования, то есть на первый план выдвигать именно сочинителя, а не исполнителя. Раз речь идет о литературоведении, то в центре должен находиться не просто сочинитель, а создатель поэтического текста.

²⁵ Сыров В.Н. Рок-музыка и проблемы культурно-стилевой интеграции // Искусство XX века. Уходящая эпоха? Н. Новгород, 1997. С. 107.

Именно он и объявляется автором синтетического образования. А главный принцип авторизации заключается в следующем: все те формальные изменения (например добавление субтекста), с которыми согласился автор (поэт), являются частью авторского замысла, то есть компонентами произведения / текста. В этом смысле рок-поэзия (искусство хеппенинга, сопричастия) заметно отличается от более «салонной» авторской песни.

В песенной поэзии выделяются три основных типа порождения авторства: отсутствие сингулярного авторского начала (коллективное написание песен, свойственно некоторым рок-группам: «НОМ», «Би-2», «Ва-банкъ», «Джан Ку» и т.д.), несовпадение поэта и вокалиста (рок-группы «АукцЫон», «Ария», «Настя» и т.д.), «тотальное» авторство (поэт является автором музыки, стихов и исполнителем – подавляющее большинство представителей авторской песни). Чтобы безоговорочно авторизовать синтетический текст, поэт должен быть автором как минимум двух – вербального и артикуляционного – субтекстов.

Объединенные в одном тексте исполнительское (артикуляционный субтекст) и крещационистское (вербальный субтекст) начала придают синтетическим образованиям и субъектную «слоеность». Артикуляционный субтекст в субъектном разрезе имеет следующие составляющие: тембровую (принадлежит первичному автору), субъектную (лирическому субъекту), ролевую (ролевому герою). Тембровая составляющая, указывающая на первичного автора, точнее – на «первичного исполнителя», присутствует всегда. Однако сколь безэмоционально человек ни произносил бы нечто осмысленное, всё равно в тексте будет присутствовать отношение к говоримому, то есть нечто помимо тембра. Влияние артикуляционной выразительности на поэтический текст может быть небольшим, однако полностью, до нуля, она никогда не редуцируется. Это и есть субъектная составляющая артикуляционного субтекста – некое «выражение», которое не образует субъекта, а лишь указывает на него. Артикуляционно эксплицированный ролевой компонент представляет собой более артистичное образование: здесь исполнитель говорит от лица персонажа, вживается в некоего «другого».

Современная наука еще только подходит к пониманию артикуляционного субъектообразования. Например, «печатный» лирический герой Высоцкого уже исследован с достаточной полнотой (здесь можно выделить статью Л.Г. Кихней «Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого», где обобщен опыт исследования рассматриваемой темы и дан список работ по ней²⁶). При этом в работах, посвященных рок-искусству и авторской песне, сведений об артикуляционном субъектообразовании практически нет.

²⁶ Кихней Л.Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007-2009 гг. Воронеж, 2009. С. 9.

Ролевой герой может быть выражен только поэтическими средствами – без искривления артикуляции. Это происходит, например, в песне Высоцкого «Тот, который не стрелял»: ролевой герой в песне есть, а вот голосового его воплощения нет. Однако субъект может приобретать ролевой статус только за счет антуражной артикуляции: в песне того же Высоцкого «Как по Волге-матушке» присутствует ряд артикуляционных маркеров «народного сказителя» (например архаизированные окончания прилагательных «берега пология», особое произнесение возвратного суффикса «пробудилиса»). Ролевого героя в его традиционном для литературоведения понимании здесь нет.

Создаваться артикуляционный ролевой герой может разными приемами: использованием просторечия, антуражного акцента, грассирования, истончением / огрублением голоса, часто применяемыми для гендерного «переключения», использованием «вычурной» и темпорально / локативно маркированной артикуляции и т.д. Искривление артикуляции, как правило, есть смещение по субъектной оси. Однако переход к другому типу пения / говорения может быть инспирирован внутрисубъектной динамикой. Так, в песне Высоцкого «Рядовой Борисов» ролевой герой ведет диалог со следователем. Их реплики артикуляционно не автономизированы, а отчетливое изменение интонации – начиная со слов «год назад, а я обид не забываю скоро» – маркирует переход от диалога со следователем к внутренней речи субъекта (воспоминанию).

Во втором разделе («Архаические субъектные формы») изучаются речевые, функциональные и другие предпосылки для образования субъектного неосинкретизма в песенной поэзии. Отмечается, что отсутствие знаков препинания в звучащем тексте часто ведет к проницаемости субъектных границ, неотделенности «слов автора» от «слов героя». Переход между грамматическими лицами (например, смещение от первого к третьему) ввиду отсутствия маркеров прямой речи создает субъектно неосинкретические образования. Однако иногда такой неосинкретизм является не только имманентным свойством материала, но и отрефлектированным приемом, например песни Геннадия Жукова «Быстрые сны»: «...Взгляни, / Так мирно спят они. / У них сегодня было обрученье / Иль что-то наподобие, но в храм / Мы не ходили, шлялись тут и там...» (смещение от «они» к «мы»). Примечательно то, что субъектный неосинкретизм возникает на линии «сон – явь».

Среди архаических элементов в субъектной структуре песенной поэзии выделяется хор, который является древнейшим «форматом» пения: «Быть может, во всей общественной истории мы ничего не знаем более архаического, чем хор, с его слитной общественной плоральностью, еще не выделившей сольного начала»²⁷. Хор может использоваться как особый художественный прием песенной поэзии. Так, Константин Кинчев в

²⁷ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 149.

студийной работе – записи песни «Инок, воин и шут» – использует хор во фразе «моя светлая Русь», произносящейся несколько раз подряд. Так православное соборное начало («хор сам по себе уже символ – чувственное означенование соборного единомыслия и единогодушия»²⁸), воспеваемое в произведении, «прорастает» из поэтического смысла в артикуляционную составляющую. Получается, что, несмотря на местоименную форму первого лица «моя», запись содержит артикуляционно эксплицированную – «наша».

К праискусству апеллируют также биографический (создается поклонниками поющего поэта) и автобиографический (разрабатывается автором) мифы. Как показывает специальное исследование, «русский рок как третий этап генезиса биографического мифа на сегодняшний день предлагает наиболее сложный по своей структуре вариант биографического мифа»²⁹. Костюм и манера поведения на сцене являются некими константами выступления, выразителями сценического героя, представляющего некую «мифическую» целостность (по крайней мере в рамках конкретного концерта). На фоне этого единого сценического героя может «проноситься» сразу несколько ролевых героев (воплощенных поэтически и артикуляционно). В этом случае ученому необходимо проанализировать соотношение воплощенного в голосовом тембре первичного автора («субъект 0»), сценической ипостаси исполнителя (субъект 1), его поэтического (субъект 2) и – если он есть – артикуляционного (субъект 3) ролевых героев. Получается, что имиджевое «я-исполнителя» – это дополнительная субъектная надстройка, которая может присутствовать только в визуализированной поэзии. Она заметно усложняет субъектные отношения в синтетическом тексте.

ГЛАВА 6. РИТМ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ КАК ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СТИХОВОЙ, АРТИКУЛЯЦИОННОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩИХ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Д. ОЗЕРСКОГО, Е. ЛЕТОВА, А. БАШЛАЧЕВА, Б. ОКУДЖАВЫ, А. ГАЛИЧА И ДР.).

В первом разделе («Ритм синтетико-стиховой») решается вопрос о взаимодействии стихового, артикуляционного и музыкального ритмов. Показывается, что при исполнении субтексты образуют некое единство, при этом выполняя каждый свою функцию. Когда автор исполняет песню, ни артикуляция не стремится поспеть за музыкой, ни музыка не подстраивается под речь. На момент исполнения они уже созданы (имеется в виду некий инвариантный тип того и другого, находящийся в сознании исполнителя) и созданы гармонизированными, взаимообусловленными: «Можно ли говорить о подчинении стихотворного метра музыкальному, о

²⁸ Иванов Вяч.И. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 170.

²⁹ Никитина О.Э. Биографический миф как литературоведческая проблема: На материале русского рока: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2006. С. 17.

возможности «деформации» стиха под воздействием музыкального метра или наоборот? Отношения музыкального и стихотворного метроритмов строятся на другой основе, и такие силовые категории, как вмешательство, деформация, к ним неприменимы. Музыкальный метр не вмешивается в стихотворный, они могут не совпадать – это разные вещи»³⁰.

О достаточной автономности двух рядов – музыки и артикуляции – свидетельствует песня Егора Летова «Отряд не заметил потери бойца» и подобные ей. Здесь музыкальная подложка достаточно примитивна и главное – однообразна. При этом на данный однообразный ряд накладываются разноструктурные стихи.

В разделе вопрос ритмического взаимодействия субтекстов решается с позиции литературоведения. А именно: применяя принцип словоцентризма, литературовед должен начинать анализ взаимодействия ритмов с процессов, происходящих в стиховом метроритме. А затем уже смотреть, как он скорректирован артикуляционным и далее – музыкальным ритмами. Такое исследование проводится на материале фонограмм песен Егора Летова «Солдатами не рождаются» и Александра Башлачева «От винта!».

Второй раздел («Гармонизация и энтропия в синтетико-стиховом ритме») посвящен приемам упорядочивания и дезорганизации имплицитного стихового метроритма за счет ресурсов артикуляции. Так, «звучающий текст имеет в сравнении с бумажным еще как минимум две возможности экспликации длины стиха – это паузы и долгота гласных»³¹. Помимо этого есть и еще одна не менее распространенная операция – убыстрение артикуляции, когда певец в ритмическую ячейку, предназначенную для одного слога, «втискивает» два и более: «В реальном ритме это слово <слово “говорят” с “количественно редуцированными до минимума” гласными звуками. – В.Г.> бывает то односложным, то “полуторасложным”»³².

Достаточно часто встречаются усиление безударных и ослабление ударных звуков: «Усиление звука достигается за счет не только громкости, но и долготы: “И каждый думал о че-е-рвя-чке”, “Тугие мочевые пу-зы-ри”. Но, мало того, и девятый слог, должный быть слабым, но расположенный между двумя слогами удвоенной силы (метр + музыка), также усиливается (за счет энергии или долготы)»³³.

Возможности артикуляционной гармонизации столь широки, что она даже может сделать прозу (только за счет голосовых модуляций)

³⁰ Томенчук Л. «...А истины передают изустно». Днепропетровск, 2004. С. 67.

³¹ Доманский Ю.В. «Ангедония» Янки Дяталевой: Опыт анализа одного исполнения // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь, 2008. С. 17.

³² Бойко С.С. О некоторых теоретико-литературных проблемах изучения творчества поэтов-бардов // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. М., 1997. С. 348.

³³ Свиридов С.В. А. Башлачев. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь, 2001. С. 99.

структурно и метроритмически стихоподобной. Например, у группы «Агата Кристи» есть песня, являющаяся метризированным стиховым переложением внутренней речи Шарика из повести «Собачье сердце» Михаила Булгакова; похожую метризацию проделали и авторы проекта «Коммунизм» с отрывком из повести Леонида Андреева «Красный смех» (в обоих случаях названия повестей совпадают с названиями песен). Последний пример рассмотрен подробно. Здесь исполнитель метризирует первую строфу за счет скандовки, строфоразделительных, строкоразделительных и внутрискановых пауз. Когда он чувствует, что ритмически гармонизированный ряд сталкивается с каким-то деформирующим (энтропическим) образованием, он делает паузу или прерывает строку, избавляется от узуального ударения, используя проклиту / энклиту, образует в слове дополнительное ударение... Среди приемов метризации – распевы, отсечение части претекста, стяжение гласных, вокализация сонорных и другие.

Кроме того, в арсенале певца – ряд речевых приемов, дезорганизующих метр. Среди них: бесчисленное число интонационно-мелодических колебаний, переход от одного формата артикулирования к другому (например от декламации к пению), громкость произнесения (динамика), убыстрение / замедление произнесения (темп), долгота и краткость гласных (один из распространенных приемов удлинения гласного – распев), звуковысотные особенности (писк, хрип...) ³⁴ и т.д. Речевые энтропирующие средства рассмотрены на примере исполнения песни «Музыкант» Булата Окуджавы, где твердая метрическая схема первоосновы (текста на бумаге) заметно деформирована за счет артикуляционных модуляций.

Многие из названных выше операций по выравниванию метроритмической структуры используются в песенной поэзии и для уточнения (создания) рифм. Среди таких приемов: распевы, переакцентовка, внутрисловный анжамбеман. Самый богатый арсенал приемов рифмообразования связан с артикуляционным приспособлением согласных и гласных звуков. Среди таких операций: отверждение внутрисловного согласного (для уточнения рифмы Высоцкий использует старомосковскую норму произношения: грабитель ловкѣй (ловкий) / формулировкой); отверждение конечного согласного строки (клян[у]с / пульс, расколола[с] / голос); смягчение согласного (уме / резю[м'э], ар[т'э]рию / потерю); вокализация сонорного (театрах / гладиаторов, крабам / корабль); вставка интервокального согласного (кловуны / размалеваны, пьянки / официантки); вставка интерконсонантного гласного (выпитой / Египета, Капитолия / алкоголя); приспособление конечных гласных (Риму / без Никодиму, нахальный я / нормальный). Рифмообразование (особенно, если в его основе лежит какой-нибудь

³⁴ Гаспаров Б.М. Устная речь как семиотический объект // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 442. Тарту, 1978. С. 63–112.

системный код – архаический, диалектный, субъектный) может быть тесно связано со смысловыми особенностями поэтического текста.

Вопрос строкоделения в песенном тексте решается за счет ориентации на произнесение. Основным, хотя и не единственным, указанием на конец строки является пауза. Кроме того, дополнительными маркерами окончания структурного отрезка становятся распев и изменение типа артикуляции (например резкое убыстрение темпа). Строки могут быть разделены за счет особенностей музыки, шумовых эффектов и т.д.

При рассмотрении строфodelения в песенной поэзии необходимо урегулировать традиционное представление о строфе (как по объему, размеру и через систему рифмовки (клаузул) организованном единстве) и особенности исполнения, зафиксированные на фонограмме. Чаще всего «звучащая строфа» автономизируется за счет какого-нибудь синтетического приема: распева, заметной паузы, изменения инструментовки и т.д. А в том случае, когда имплицитная метроритмическая стиховая сегментация (которая, кстати, может быть восстановлена и за счет авторской бумагизации) не совпадает с синтетической, необходимо говорить о членении текста не на синтетические строфы, а на смысловые блоки, особым образом сегментирующие (не уничтожающие) имплицитные стиховые строфы. Как показывает опыт, в большинстве случаев синтетическое строфodelение совпадает с имплицитным стиховым, причем «поэтико-синтетические строфы» часто чередуются с «музыкальными» – с невербализованными инструментальными блоками. То есть структура песни часто, особенно в русском роке, бывает блочно-строфичной. В сложных случаях исследователю необходимо учитывать и имплицитно-стиховую сегментацию, и звучащую.

ГЛАВА 7. ПАРАДИГМАТИЧЕСКАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ ВЕРБАЛЬНОГО СУБТЕКСТА У ПОЮЩИХ ПОЭТОВ 90-Х ГГ. XX ВЕКА (А. ХОЛКИН, В. Д'РКИН, К. АРБЕНИН, А. ВАСИЛЬЕВ).

В первом разделе («Омофония») исследуется сущность явления. Отмечается, что для русскоязычной поэзии эстетическое использование омофонов ново, так как поэтический текст до начала XX века мог быть закреплён только графически. Да и у поющих поэтов «старшего поколения» эстетическая (художественная) омофония практически не встречается. Со временем в рок-поэзии омофония становится явлением активно осмысляемым, выходит за рамки единичных фактов. Пристальное внимание к звучащему слову заметно в творчестве таких поющих поэтов, как Константин Арбенин, Александр Васильев, Венья Д'ркин, Александр Холкин. Все они – русские «рокеры» второй волны, расцвет творчества которых пришелся на 90-е годы XX века.

Важнейшая задача, стоящая перед поэтом, который использует эстетические омофоны, – их актуализация. В диссертации выделено четыре основных способа актуализации омофонов. Первый – при помощи

повтора: «Это не суя... Это несу я – / Змеинные головы в жиденький суп», А. Холкин, песня «Это не суя». Второй – контекстуальный: песня «В чистом поле – дожди» А. Башлачева начинается со слов: «В чистом поле – дожди косые. / Эх, нищета, за душой ни копы!» Лексическая «трактовка» выделенного отрывка (в том числе и на слух) кажется поначалу однозначной. Однако (последняя строфа песни): «В чистом поле – дожди косые, / А мне не нужно ни щита, ни копы». В контексте второго отрывка выделенная строка первого приобретает иной вид: «Эх, ни щита за душой, ни копы!» вместо: «Эх, нищета, за душой ни копы!». Здесь Башлачев обыгрывает две семантически связанные лексемы: с одной стороны, «нищета» и «ни копы», то есть «ни копейки» (общая сема: бедность), с другой – «щит» и «копы» (общая сема: предметы для боя).

Третий – паратекстуальная актуализация: Константин Кинчев в качестве паратекста (своеобразного «эпиграфа»), предваряющего композицию «Бес паники», использует следующие слова: «Да не коснется вас своей поганой метлой танцующий бес паники». В песне посредством звуковой игры сталкиваются два слова «без» и «бес», и когда рок-поэт произносит сочетание «бес (без) паники», слушатели без труда замечают расслоение омофона на два прочтения.

Четвертый – графический: у Вени Д'ркина в песне «Город сАД», то есть «город <размером> сАД» (именно так бумагизировано слово «сад» в названии песни на буклете). Интересное нам название встречается в следующих словах: «Через четыре буги здесь бугет город-сАД». Омофон обыгрывает известную цитату из стихотворения Владимира Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка». Надо отметить изобретательность Д'ркина, который в графике смог сохранить лексическую вариативность фоногруппы (сад / с ад).

Среди типов омофонии выделяются синтагматическая (это омофоны, созданные на основе сращения или фонетической перегруппировки двух и более слов), внутрисловная, регистровая.

Во втором разделе («Вторичное членение») исследуется особая фигура песенной поэзии, заключающаяся в семантизированном выделении / отсечении части слова или перегруппировке звучащих синтагматических образований (фоногрупп). Существует два основных способа актуализации вторичного членения: посредством пауз и повторов, но есть и ряд факультативных способов: за счет выделения части слова голосом, музыкой, семантизированного усечения лексемы, проникновения инородного фрагмента внутрь членящейся фоногруппы и т.д.

Реверберальное вторичное членение создается посредством использования эффекта эха, повтора. Так, Юрий Наумов следующим образом вычленил из двух узуальных лексем третью: «Однажды ночью / Что-то случится со всеми нами... / Семенами... / Семенами... / Семенами... / Семенами...» (песня «Катафалк»).

Вторичное членение посредством паузы встречается, например, у Михаила Борзыкина в песне «Алла Борисна», оно реализовано на стыке интертекста и имени исполнителя этого интертекста: «Миллион, / Миллион, / Миллион / Аллы... х». В свое время очень популярной была песня из репертуара Аллы Пугачевой «Миллион алых роз» с тройным повтором слова «миллион» в припеве: «Миллион, / Миллион, / Миллион / Алых роз...». Эту структуру заимствовал Борзыкин, за счет вторичного членения (паузы) актуализировав имя певицы, получилось «Аллы... х» вместо «алых». Причем тот звук, который мы бумагизировали в виде «х», является выдохом-усмешкой, что повышает ироничное звучание всего отрывка.

Третий раздел («Вербальная парадигматика») посвящен рассмотрению «слоености», «стереоскопичности» вербального субтекста в песенной поэзии. Текст печатный (одномерный) распространяется по горизонтали, а вот звучащий – нередко по горизонтали и вертикали. Происходит это тогда, когда некоторая звучащая единица (фонограмма), например омофон, распадается на два и даже более синтагматических «прочтения». Такие материально слоеные образования и являются примерами внутритекстовой вариативности (в противовес вариантообразованию – межтекстовой вариативности). Внутритекстовая вариативность бывает двух типов: пунктуационная и омофоничная (в широком понимании омофонии). Первая из них присутствует практически в каждом синтетическом тексте песенной поэзии.

Система вербальных «утолщений» рассматривается на материале фонограммы песни «Ал сок» Вени Д'ркина. Для создания парадигматически вербальной и смысловой многомерности поэт использует богатый арсенал как привычных для «трудной» (авангардной) поэзии приемов (например паронимическую аттракцию, создание окказионализмов), так и приемов, возможных только в синтетическом тексте: одновременное расщепление и сращение узуальных слов («текучень» морфемного состава); различные типы эстетической омофонии; переакцентовку (смещение узуального ударения без дополнительно эксплицирующих знаков); синтетические аттракции; распев гласного или сонорного; синтетическую рифму.

Вербальная парадигматика – это второй из рассмотренных типов «утолщения» в структуре синтетического текста. Первый из них – субтекстуальность. Сочетание этих двух парадигматик ведет к пониманию поэтико-синтетического текста как образования с эксплицированной (субтекстуальной) и имплицитной (вербальной) «объемностью». Помимо этого, текст распространяется во времени, по горизонтали («третье измерение»). Есть и еще один тип парадигматичности – на уровне песни, являющейся совокупностью ряда текстуальных манифестаций (как правило – фонограмм). Безусловно, это в корне меняет привычные представления о литературном произведении, которое – «в синтетике» –

оказывается трехмерным или, если манифестационную множественность посчитать еще одним измерением, – четырехмерным.

ГЛАВА 8. МОДИФИКАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ В СОВРЕМЕННОМ ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ (1980-2000-Х ГГ.)

В первом разделе («Звуковой жест») песенный текст рассматривается не по вертикали (субтекстуальной или вербальной), а по горизонтали как поток первичных «атомов», набор минимальных структурных составляющих. Для обозначения этой монады используется термин «звуковой жест» (жесты бывают артикуляционные, музыкальные и шумовые). Артикуляционный жест есть минимальная структурная единица артикуляционного субтекста, представляющая собой сигнал, который обладает единством «звучащей формы», «языковой формы», языкового значения и смысла. Что же касается музыкальных и шумовых жестов, то речь нужно вести о единстве «звучащей формы» и смысла, уточняющем смысл поэтического текста и проистекающем из него.

По функциям и способам образования артикуляционные жесты можно разделить на субъектообразующие, фактизирующие, экспрессивные.

Субъектообразующие артикуляционные жесты являются игровыми, с их помощью исполнитель «вживается» в ролевого героя.

Фактизирующие артикуляционные жесты представляют собой особого рода материализацию пропеваемого / произносимого поэтом вербального текста. Это явление можно назвать иначе: опредмечивание, звукоимитация, оноματοпозитизация и т.д. Однако аутентичным представляется термин «фактизация», так как речь идет о «переведении слова в факт» (С.В. Свиридов). Например, в «Егоркиной былине» Башлачев во фразе «биты кирпичи» слово «кир-пи-чи» разбивает на слоги благодаря паузам, тем самым материализуя то, что они «биты». Затем следует строка: «прозвенит стекло на сквозном ветру», где первое слово произносится примерно так: «прозвенении-и-и-ит» (с придыханием и вибрацией, имитирующей колебания «стекла на сквозном ветру»). Фраза «капли звонкие» произносится так: «звон... н... н... кие», каждый «н» – падающая капля.

Экспрессивные артикуляционные жесты – это либо акцентные слова голосовой актуализации (слова, выделенные криком, хрипом, шепотом), либо синтетическая аллитерация (то есть усиление артикулирования, например раскатистое «р»), либо эмоциональный распев (крик, хрип, вой) гласного звука или протяжка сонорного.

В ряде случаев артикуляционные жесты образуют целую смысловую систему, особый художественный ярус синтетического текста. Такая система исследуется на примере песни Владимира Высоцкого «Ярмарка». Для создания фонетического просторечия Высоцкий использует несколько приемов. Во-первых, «аканье» и «иканье» в окончаниях («маслицам»

вместо «маслицем», «незадачливый» вместо «незадачливый», «дельная» вместо «дельное», «самолеттики» вместо «самолетике» и т.д.). Во-вторых, приставной «й»: «Пыль из йэтого ковра», «Общее, повальное, / Да йэмоциональное» или переход начального согласного в йот: «Берега над ей» (вместо – «над ней»). В-третьих, ложное яканье: «Разрешите сделать вам / При[м'а]чание». В-четвертых, смягчение конечного «т» в глаголах третьего лица: «Здесь река тече[т'] – вся молочная». В-пятых, несистемные фонетические просторечия: «Хучь залейся» вместо «хоть залейся». Речевая полисубъектность, создающаяся за счет обилия просторечных форм, игры интонаций и других приемов, аккумулирует главный мотив – «ярмарочность» – вынесенный в название.

Раздел «Некоторые изобразительно-выразительные приемы песенной поэзии» посвящен ряду средств выразительности, свойственных песенной поэзии. Так, переакцентовка представляет собой смещение узуального (ожидаемого) ударения в звучащем слове / синтагме. Этот прием выполняет три основных функции: субъектообразующую, реминисцентную, обновление этимологии. Субъектообразующие используются для речевой характеристики ролевого героя. Реминисцентные для актуализации претекста, например: «Родная! Alles! С меня довольно! / Архивы – в урны, погоны – с плеч! / Пошлем всё к чертям – и уйдем в подполье / Вдвоем с тобою, как щит и меч! / Я прошу, хоть ненадолго...» (К. Арбенин). Показательна последняя фраза тем, что здесь использовано редкое ударение в слове «ненадолго», то есть выделенный отрывок является цитатой (на вербальном) и реминисценцией (на артикуляционном и музыкальном уровнях) из песни к фильму «Семнадцать мгновений весны».

Обновление этимологии – семантически емкий прием песенной поэзии, часто дающий исследователю обширный простор для интерпретаций. Так, в песне Дмитрия Ревякина «По-прежнему» слово «Ока» (в форме – «Оки») утрачивает узуальное ударение: «Гибкие строки сплетают узор, / Шепоты Оки края обнимают, – / Им не вернуться пугливой росой / В зелень мая». Во-первых, слушатель не может определить – имя это собственное (Оки) или нарицательное (оки). Контекст не дает и возможности однозначно этимологически идентифицировать фоногруппу. Более того, микроконтекст указывает скорее на вариант «оки»: «Шепоты-оки края обнимают», где «оки» (от слова «окать») создаются по аналогии со словом «охи» («охать»). Шептать и окать – две речевые операции.

Во-вторых, если всё-таки установлено (на основании авторского списка), что перед нами слово «Оки», то и в этом случае смысловая полифония не утрачивается: поэт за счет переакцентовки обновил этимологию слова Ока, приведя его к денотату «око». Тут намечается ассоциативная связь: река Ока есть плачущие «оки», то есть «очи» (своеобразная этимологическая метафора).

В разделе рассматриваются также повторы и реверберация, технические эффекты и риторические фигуры.

В Заключении формулируются основные выводы, а также подводятся общие итоги исследования.

**Основные положения диссертации отражены
в следующих публикациях:**

1. Гавриков В.А. Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск: Ладомир, 2007. 292 с. (10,8 п.л).
2. Гавриков В.А. Русская песенная поэзия XX века как текст. Брянск: ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. 634 с. (24 п.л).
3. Гавриков В.А. Мифологическое пространство в поэтической системе Александра Башлачева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: аспирантские тетради. СПб., 2007. № 9. С. 48-50. (0,2 п.л).
4. Гавриков В.А. Диалектика метафоры в творчестве Александра Башлачева // Известия УрГУ. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. Вып. 23. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2008. № 56. С. 135-150. (0,9 п.л).
5. Гавриков В.А. Песня как система смешанного семнозиса: опыт литературоведческой интерпретации // Вестник ЧГПУ. Челябинск: ООО «Полиграф-мастер», 2009. № 9. С. 183-196. (0,7 п.л).
6. Гавриков В.А. Песенная поэзия: проблема художественности // Вестник ЧПГУ. Филология. Искусствоведение. Вып. 37. Челябинск: типография «Два комсомольца», 2009. № 35 (173). С. 35-41. (0,7 п.л).
7. Гавриков В.А. Субтекстуальное управление в песенной поэзии // Вестник ПГЛУ. Пятигорск: изд-во ПГЛУ, 2009. №3 (июль – сент.). С. 78-80. (0,4 п.л).
8. Гавриков В.А. К вопросу об авторстве в песенной поэзии // Известия ВГПУ. Серия «Филологические науки». Волгоград: ВГПУ. Изд-во «Перемена». 2010. №6 (50). С. 151-155. (0,4 п.л).
9. Гавриков В.А. Песенная поэзия как полисубтекстуальное образование // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. СПб.: изд-во ЛГУ, 2010. №1 (Том 1. Филология). С. 53-64. (0,6 п.л).
10. Гавриков В.А. Гармонизация синтетико-стихового ритма в текстах песенной поэзии. Проблемы истории, филологии, культуры, Магнитогорск: изд-во ООО «Аналитик», 2010. №2. С. 289-297. (0,5 п.л).

11. Гавриков В.А. Феномен пения и песенная поэзия: функциональный аспект // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2010. Т. 16. №3 (июль-сент.). С. 125-128. (0,4 п.л).
12. Гавриков В.А. Архаические субъектные формы в песенной поэзии // Известия ТулГУ. Гуманитарные науки. Вып. 2. Тула: изд-во ТулГУ, 2010. С. 321-330. (0,5 п.л).
13. Гавриков В.А. Жанровое многообразие как один из аспектов художественной динамики поэтической системы А.Н. Башлачева // Сборник студенческих работ БГУ. Брянск: изд-во БГУ им. И.Г. Петровского, 2005. №4. С. 11-12. (0,1 п.л).
14. Гавриков В.А. Инверсии мифологем в творчестве Александра Башлачева: на примере оппозиций ночь-утро, зима-весна // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах: Материалы международной научной конференции. Волгоград: изд-во ВолГУ, 2006. С. 280-285. (0,3 п.л).
15. Гавриков В.А. Неклассические способы смыслопорождения в песенной поэзии // Электронный вестник СПбГУ, 2006. URL: <http://evcppk.ru/article.php?id=103> (0,3 п.л).
16. Гавриков В.А. «Пророк» А.С. Пушкина и «Мельница» А.Н. Башлачева: классические традиции в осмыслении современной поэзии // Литература в диалоге культур – 4. Материалы Международной научной конференции. Ростов-на-Дону: ИП Лункина Н.В., 2006. С. 84-87. (0,2 п.л).
17. Гавриков В.А. Эпический субтекст в мифопоэтической системе А. Башлачева // Эпический текст: проблемы и перспективы изучения: Материалы I Международной научной конференции. Пятигорск: изд-во ПГЛУ, 2006. Ч. 1. С. 101-112. (0,6 п.л).
18. Гавриков В.А. Неклассические способы создания смысловой многомерности в современной поэзии // Русское литературоведение на современном этапе: материалы V Международной конференции: в 2 тт. М.: Изд-во Московского государственного открытого педагогического университета им. М.А. Шолохова, 2006. Т. 2. С. 37-38. (0,2 п.л).
19. Гавриков В.А. Рок-искусство в контексте исторической поэтики // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 9. Тверь; Екатеринбург: изд-во УГПУ, 2007. С. 21-30. (0,5 п.л).
20. Гавриков В.А. Оказиональная фразеология в творчестве Александра Башлачева // Язык. Дискурс. Текст: Материалы III международной научной конференции. Ростов-на-Дону: изд-во ЮФУ, 2007. С. 95-96. (0,2 п.л).
21. Гавриков В.А. Антиномия «корень – синтаксис» в мифопоэтической системе Башлачева // Восемь с половиной: Статьи о русской рок-песенности: Сб. науч. статей. Калининград: изд-во РГУ им. И. Канта, 2007. С. 7-14. (0,3 п.л).

22. Гавриков В.А. Трехуровневая структура мифопоэтической системы А. Башлачева // *Saicasus philologia*. Пятигорск: изд-во ПЛГУ, 2007. №1. С. 12-13. (0,2 п.л).
23. Гавриков В.А. Жизнь и творчество Вени Д'ркина // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*: Сб. науч. тр. Вып. 10. Тверь; Екатеринбург: изд-во УГПУ, 2008. С. 174-182. (0,4 п.л).
24. Гавриков В.А. Время сбора камней... (обзор диссертаций по русскому року) // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*: Сб. науч. тр. Вып. 10. Тверь; Екатеринбург: изд-во УГПУ, 2008. С. 285-302. (1,2 п.л).
25. Гавриков В.А. Обращение к традициям древней эпической поэзии в современной литературе (на примере «Егоркиной былины» Александра Башлачева) // *Эпический текст: проблемы и перспективы изучения*: Материалы II Международной научной конференции. Пятигорск: изд-во ПЛГУ, 2008. С. 37-41. (0,3 п.л).
26. Гавриков В.А. Субкультурный билингвизм (на материале рок-песенности) // *Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI века: когнитивно-концептуальные аспекты*: Материалы Международной научно-методической конференции. Пятигорск: изд-во ПЛГУ, 2008. С. 41-42. (0,2 п.л).
27. Гавриков В.А. Эсхатологические мотивы в альбоме Александра Непомнящего «Поражение» // *Духовно-нравственные основы русской литературы: I международная научно-практическая конференция*: Сб. науч. статей. Кострома: изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2009. С. 301-306. (0,4 п.л).
28. Гавриков В.А. Непомнящий как представитель русского построка // *Рок-поэзия Александра Непомнящего: Исследования и материалы*. Иваново: издатель Епишева О.В., 2009. С. 64-75. (0,5 п.л).
29. Гавриков В.А. «И корни поладят с душой»: художественная реконструкция старославянского языка в поэзии Александра Башлачева // *Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI века: когнитивно-концептуальные аспекты*: Материалы II Международной научно-методической конференции. Пятигорск: изд-во ПЛГУ, 2009. С. 34-37. (0,4 п.л).
30. Гавриков В.А. Вариантообразование в песенной поэзии: к истории вопроса // *Язык, литература, ментальность: разнообразие культурных практик*: Материалы II Международной научной конференции. Курск, 2009. Ч. 1. С. 234-238. (0,3 п.л).
31. Гавриков В.А. Внутритекстовая вариативность пунктуационного типа в песенной поэзии // *Теория литературы: актуальные проблемы современной науки*: Сб. науч. статей. Барнаул: АлтГПА, 2009. С. 114-121. (0,2 п.л).
32. Гавриков В.А. Разновидности и функции песенных междометий // *Вопросы филологической науки: II международная научная*

- конференция. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2009. С. 156-159. (0,2 п.л).
33. Гавриков В.А. Корреляция субтекстов в синтетическом произведении (опыт анализа) // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве: Материалы конгресса: В 2 тт. СПб.: МИРС, 2008. Т. 2. С. 183-185. (0,2 п.л).
 34. Гавриков В.А. Вторичное членение в звучащем тексте // Язык. Дискурс. Текст: Материалы IV международной научной конференции. Ростов-на-Дону: ИПО ПИ ЮФУ, 2009. С. 153-157. (0,5 п.л).
 35. Гавриков В.А. Система звуковых жестов в песне В. Высоцкого «Ярмарка» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007-2009 гг.: Сб. науч. тр. Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 89-96. (0,4 п.л).
 36. Гавриков В.А. Структурные артикуляционные жесты: песня «Когда ты станешь маленьким» К. Арбенина // Актуальные проблемы филологии: Сб. статей межрегиональной (заочной) научно-практической конференции с международным участием. Вып. 3. Барнаул; Рубцовск: Изд-во Алт. ун-та, 2009. С. 207-211. (0,2 п.л).
 37. Гавриков В.А. Биографический и автобиографический мифы в современной песенной поэзии // Евразийская лингвокультурная парадигма и процессы глобализации: история и современность: Материалы I Международной научной конференции: Изд-во ПГЛУ, 2009. С. 77-79. (0,3 п.л.).
 38. Гавриков В.А. Песня и видеоклип через призму литературоведения // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук: Материалы международной научно-практической конференции, М., 2009. №7 (июль). Т. II. С. 32-34. (0,2 п.л).
 39. Гавриков В.А. «Убежать от филологии»: проблема литературоведческого инструментария к синтетическому тексту // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 11. Тверь: Екатеринбург: изд-во УГПУ, 2010. С. 6-14. (0,5 п.л).
 40. Гавриков В.А. О строфике песенной поэзии // Проблемы современной филологии: Сб. статей, посвященный 100-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора Галины Васильевны Валимовой. Ростов-на-Дону: ПИ ЮФУ, 2011. С. 78-86. (0,5 п.л).
 41. Гавриков В.А. «Мантрические» формулы в рок-искусстве // Современные вопросы науки – XXI век: Сб. науч. тр. по материалам VII международной научно-практической конференции. Вып. 7. Тамбов: изд-во Тамбовского областного института повышения квалификации работников образования, 2011. Ч. 2. С. 32-33. (0,1 п.л).
 42. Гавриков В.А. Интертекстуальность в песенной поэзии: опыт типологии // Современные вопросы науки – XXI век: Сб. науч. тр. по материалам VII международной научно-практической конференции. Вып. 7. Тамбов: изд-во Тамбовского областного института

- повышения квалификации работников образования, 2011. Ч. 2. С. 33-34. (0,1 п.л).
43. Гавриков В.А. Речевая мелодика как субъектообразующий фактор в песенной поэзии Владимира Высоцкого (некоторые штрихи) // Владимир Высоцкий: Исследования и материалы. 2009-2011 гг. Воронеж: «Эхо», 2011. С. 178-185. (0,4 п.л).
44. Гавриков В.А. Воспроизведение письменной речи по законам устной (на материале песенной поэзии) // Язык, культура, коммуникация. Материалы V всероссийской заочной научно-практической конференции. Ульяновск: Типография Облучинского, 2011. С. 141-144. (0,2 п.л.).
45. Гавриков В.А. Литературоведение vs поэтико-синтетический текст: в поисках метода // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 12. Тверь; Екатеринбург: изд-во УГПУ, 2011. С. 19-28. (0,7 п.л).

-10 ~